

Claus Zittel

Das ‚Freudenspiel‘ als hybride Gattung

I.

Die Freude habe „nicht viele Stufen, nur der Schmerz so viele“ bemerkte Jean Paul 1804 in seiner *Vorschule zur Ästhetik*, weshalb es so viele Trauerspiele gebe. In Lust- oder Lachspielen würden zwar „die Helden sogar noch öfter gepeinigt“, doch könne dies nicht wie in der Tragödie ein „Mitleiden, ebenso ein Mitfreuen anregen und zuteilen“, der Zuschauer bleibe kalt und teile das Glück nicht. Für eine dramatische Gattung ‚Freudenspiel‘, die mit der Komödie keineswegs zu verwechseln sei, sei daher nicht einmal der Name erfunden worden.¹ Als Jean Paul dies schrieb, war offenbar vergessen, dass es sehr wohl im deutschen Sprachraum dramatische Texte gegeben hat, die im Untertitel oder in den Vorreden die Gattungsbezeichnung ‚Freudenspiel‘ führten, einige wenige im 16. Jahrhundert, dann aber erstaunlich viele in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts und sogar noch sporadisch im 19. Jahrhundert.² Doch Jean Paul hatte immerhin insofern recht, als dass man Freudenspiele nicht einfach mit Komödien gleichsetzen kann, jedenfalls nicht, wenn man das Komödienverständnis des 18. Jahrhunderts seit Gottsched zugrunde legt, das allgemeine Verbindlichkeit verlangte und sich auf die Bezeichnungen Komödie und Lustspiel festgelegt hatte. Dem Normierungswillen der Frühaufklärung strikt entgegengesetzt war die Zeit unmittelbar davor, – und zwar sowohl was die Dichtungstheorie anbetrifft als auch erst recht in der Dichtungspraxis, in der bis weit ins 17. Jh. eine Comoedia schlicht ein Schauspiel mit gutem Ende meinte, weshalb man ihr Lust-, Scherz- oder Freudenspiele zurechnete, aber auch solche Stücke, „die Tugend-, Natur- oder Friedensallegorien, Schäferspiele, Fürstenspiegel oder, wie etwa in Constantin Christian Dedekinds *Himmel auf Erden. Das ist Gott als Mensch im Freudenspiel der Geburt Christi vorgestellt* (1670), sogar biblische Stoffe behandeln“.³

- 1 Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, §73, Die Idylle, in: Ders. Sämtliche Werke, hrsg. v. Norbert Miller, München 1980, Bd. 1/5, S. 258.
- 2 August von Kotzebue, *Der Flußgott Niemen und Noch Jemand: ein Freudenspiel in Knittelversen, Gesang und Tanz; aufgeführt auf dem Theater zu Reval zur Feyer des Freudenfestes, als die letzten Ueberreste der Franzosen von den tapfern Russen wieder über den Niemen gejagt wurden*, St. Petersburg 1813.
- 3 Stefanie Stockhorst, *Reformpoetik. Kodifizierte Genustheorie des Barock und alternative Normbildung in poetologischen Paratexten*, Tübingen 2008, S. 241.

Der gute Ausgang sagte also wenig aus, weit mehr kam es auf die Stoffe, das Personal und den Stil an. Komödie war ein Sammelbegriff unter dessen Dach unterschiedlichste Subgattungen sich tummelten, die ihrerseits ebenfalls auf keine verbindliche Norm zu bringen sind. Die gattungstheoretische Aufarbeitung der deutschen Komödie vor Gottsched und Lessing wurde von der Forschung allerdings bislang nur sporadisch in Angriff genommen und vom Erreichen einer verbindlichen begrifflichen Grundlage ist man noch weit entfernt.⁴ Es scheint hinsichtlich der Komödie weiterhin die in der Nachkriegsgermanistik dominierende ahistorische Gattungstheorie zu dominieren, für welche die Fülle des überlieferten Materials nur Anlass ist, um überzeitliche lehrbuchtaugliche Strukturmerkmale der „Naturform“ Drama herauszuarbeiten. Fundamentalphoetiken erheben normative Ansprüche, die sie als solche nicht explizieren, für die geschichtliche Entwicklung oder permanente Mutation der Komödie als Gattung interessieren sie sich nicht. Angesichts des historischen Wandels der Gattungen ist begriffliche Klarheit aber weder zu haben noch zu wünschen, da diese der Fluidität des Gegenstands nicht gerecht würde.⁵ Andererseits übergehen eher empirisch pragmatistisch ausgerichtete Ansätze in der Komödien-Theorie mehrheitlich die deutsche Barockkomödie und das Freudenspiel ganz.⁶ Wenn ich im Folgenden also versuche, das Freudenspiel als hybride Gattung näher zu beschreiben, so ist zu bedenken, dass dies nur für einen bestimmten Zeitraum und nur für die deutschsprachigen Länder versucht wird und dass die dort auftretenden Dramenhybride sich wiederum nicht aus zwei oder mehreren klar definierten Gattungen bilden, sondern bereits die Relata ihrerseits hybrid sind. Dies führt zu dem eigentümlichen Effekt, dass je näher man solche hybride Gattungen betrachtet, sie um so mehr verschwimmen.

- 4 So bilanziert unter Berufung auf Robert J. Alexander (*Das deutsche Barockdrama*, Stuttgart 1984, S. 62) auch Stefanie Stockhorst (wie Anm. 3, S. 187 f.); Stefanie Stockhorst, „Lachen als Nebenwirkung der Barockkomödie. Zur Dominanz der Tugendlehre über das Komische in der Komödientheorie des 17. Jahrhunderts“, in: Stefanie Arend (Hg.), *Anthropologie und Medialität des Komischen im 17. Jahrhundert (1580–1730)*, Amsterdam [u.a.] 2008, S. 27–48.
- 5 Treffend konstatierte Günther Müller bereits 1926: „Ein Dilemma aller Gattungsgeschichtsschreibung ist es, daß wir anscheinend nicht entscheiden können, was zu einer Gattung gehört, ohne schon zu wissen, was gattungshaft ist, ohne dies oder jenes zu kennen als zu einer Gattung gehörig.“ Günther Müller, „Bemerkungen zur Gattungspoetik“, in: *Philosophischer Anzeiger* 3 [1928/1929], S. 129–147, hier S. 136.
- 6 Vgl. beispielsweise Ralf Simon (Hg.), *Theorie der Komödie – Poetik der Komödie*, Bielefeld 2000; Stephan Kraft, *Zum Ende der Komödie. Eine Theoriegeschichte des Happyends*, Göttingen 2011; Uwe Japp erwähnt nur Gryphius’ *Peter Squenz* (Art.: „Komödie“, in: *Handbuch der literarischen Gattungen*, Stuttgart 2009, S. 413–431) und die Poetik Opitzens, übergeht die Barockkomödie ansonsten ganz.

II.

Sondieren wir also zunächst vorsichtig, ob all jene Stücke, die als Freudenstücke firmierten, in Theorie oder Praxis zumindest einige Eigenschaften gemeinsam hatten oder wir mit eher variablen Textmerkmalen arbeiten müssen, um sie unter eine eigene Gattung rubrizieren zu können.

In Georg Neumarks *Poetischen Tafeln*, der wichtigsten Quelle für Gattungseinteilungen für den deutschsprachigen Raum im 17. Jahrhundert, wird die Komödie als Freudenstück bezeichnet,⁷ auch August Buchner spricht allgemein in seiner *Anleitung Zur Deutschen Poeterey* von „Comödien und Tragödien / welche wir Freud- und Trauerspiele nennen mögen“⁸.



Abb. 1. Terenz, Sechs Freudenstück, Hamburg: Naumanns, 1670

7 Georg Neumark, *Poetische Tafeln, oder gründliche Anweisung zur deutschen Verskunst*, Jena: Johann Jakob Bauhofer, 1668, S. 14 f.

8 Augustus Buchner, *Anleitung Zur Deutschen Poeterey*, Wittenberg: Michael Wenden, 1665, S. 7 f.

Man könnte also annehmen, der Terminus ‚Freudenstück‘ sei einfach ein deutsches Synonym für Komödie oder eine ihrer Untergattungen und dafür gibt es auch Belege, etwa wenn auf den Titelblättern der ersten deutschen Terenz-Übersetzungen als Gattungsname „Freuden=Spiel“ gewählt wurde.⁹

Zuvor hatten allerdings Autoren wie Nicodemus Frischlin¹⁰ oder Hans Sachs¹¹ deutschsprachige *Komödien* verfasst und Komödien werden auch von Martin Opitz in seiner Poetik behandelt – Komödie oder Comedi war also als Terminus eingeführt und die Freudenstücke scheinen daher eher eine ihrer Sonderformen gewesen zu sein. Will man indes anhand der Poetiken der Zeit die Gattungscharakteristika der Komödie mitsamt ihrer Subgattungen systematisch bestimmen, stößt man auf die Schwierigkeit, dass es im 17. Jahrhundert ca. 60 deutschsprachige Poetiken gab, von denen keine beanspruchen konnte, allgemein akzeptierte Normen aufgestellt zu haben. Die einzelnen Dichter hatten große Freiheiten dabei, sich ihre eigenen Gattungsdefinitionen passgenau zu formulieren. Beschreitet man den umgekehrten Weg und sichtet, welche Stücke seinerzeit mit der Gattungsbezeichnung Freudenstück veröffentlicht wurden, um dann nach möglichen Gemeinsamkeiten zu suchen, gerät man gleichfalls in eine große Verwirrung. Oben wurde bereits Stefanie Stockhorsts Hinweis auf Dedekinds biblisches Freudenstück aufgenommen, weitere Beispiele wären:

- Justus Georg Schottel, *Neu Erfundenes Freuden Spiel Genandt Friedens Sieg*, Wolfenbüttel: Conrad Buno, 1648.
- Andreas Gryphius, *Majuma, Freuden-Spiel. Auff dem Schaubplatz Gesangsweise vorgestellt [...]*, 1653, erschienen in *Andreae Gryphii Deutscher Gedichte/ Erster Theil*, Breslau: Johann Lischke: 1658.
- Johann Klaj, *Freuden-Spiel/ der Engel- und Drachen-Sreit genemmet/ welches in Beyseyn... der Gnädigsten Herrschafft/ zu Altenburg auff der Schule und auff dem Rath-Hausel bey Einweyhung der Oberrn Classen/ Anno M.DC.LXII. den I. und II. Octobers/ auffgeführt und gehalten hat M. Christian Funck/ Schul-Rector daselbst*, Altenburg: Johann Michael, 1662.

9 *Publii Terentii Sechs Freuden-Spiel. Zur Lehr-Art in die hoch-deutsche Sprach versetzt*, übersetzt von Johann Kromayer und Wolfgang Ratke, Köthen 1620. Nachdrucke (Auszug): Lübeck: Samuel Jauchen, 1623, Göttingen: Weischner, 1626, Hamburg: Johann Naumann, 1670, Weimar 1691.

10 Nicodemus Frischlin, *Fraw Wendelgard, Ein New Comedi oder Spil [...] Gehalten zu Sturgards, denn i. Tag Martij, Anno 1579*, Frankfurt am Main: Wendel Hummen, 1579.

11 Z. B. Hans Sachs, *Eine schöne New Comedi/ Die Getrewen Gesellen und Brüder/ zweyer Könige Söhne/ Artus und Olwier: Darinnen zu sehen/ Was grosser Gefahr sie erlitten/ und wie rewlich sie einander in Nöthen beygestanden sein; Hat sieben Actus/ und ist mit vierzehnen Personen zu agiren*, Magdeburgk: Francke, 1612.

- D. E.: Heidenreich, *Mirame Oder Die Unglück- und Glückseelig-verliebte Prinzessin aus Bythinien*, Trauer-Freudenspiel, Görlitz: Cundisius 1662 (nach Desmaret de Sorlins Tragicomédie Mirame, Paris: De Gras, 1641).
- Kaspar Stieler, *Die Wittetkinder: Singe- u. Freuden-Spiel von des hochlöblichen Gräffl. Schwartzburgischen Uhmalten Hauses Auffnehmen, Fortwachsen und Christenthum ... Auff dero Gräffl. Schlosse Heydeck vorgestellt den 2. Mertz*, Jena: Samuel Krebsens, 1666.
- *Der goldene Apfel*, Freudenspiel 1669 (ungedruckt) (nach Francesco Sbarra: Il pomo d'oro, Venedig (1668).
- David Elias Heidenreich, *Heyrath macht Friede: Oder! Der erkannte Tuisco: Trauer-Freuden-Spiel*, Halle in Sachsen: Salfeld, 1669.
- Johann Rist, *Depositio Cornuti Typographici, Das ist: Lust- oder Freuden-Spiel: Welches bey Annehmung vnd Bestätigung eines Jungen Gesellen! der die edle Kunst der Buchdruckerei redlich hat außgelernt [...]*, Frankfurt: Drullmann 1664/1677.
- Anonymus, *Der witzige Freyer! Oder! der Rosabelle Schöfferey: Freuden-Spiel*, Weissenfels: Brühl, 1682.
- Anonymus, *Das Friedjauchzendel oder Vom Krieg gedrückte Und vom Fried wieder erquickte! Europa: In einem kurzanmuhtigen Freuden-Spiel höchsterbaulich praesentirt und vorgestellt [...]* o.O. („Europa“), 1679.
- Johann Christian Hallmann, *Das Beperte Leuen-Hertz Oder Die Vergnügte Majestät. Freuden-Spiel*, Breslau: In der Baumannischen Erben, 1669.
- Ders.: *Die unüberwindliche Adelheide*, Freuden-Spiel, 1684, gedruckt Breslau: Fellgiebel, 1684.
- Ders.: *Antiochus und Stratonica, Oder Merckwürdige Vater-Liebe / Trauer-Freuden-Spiel*, 1669, gedruckt Breslau: Fellgiebel, 1684.
- Anonymus, *Der witzige Freyer! Oder! der Rosabelle Schöfferey: Freuden-Spiel*, Weissenfels: Brühl, 1682.

Die kleine Auswahl, die Harsdörffer als den produktivsten Freudenspiel-Dichter vorläufig noch übergeht, zeigt auf den ersten Blick, dass Freudenspiele überaus unterschiedliche Genres bedienten und bei näherem Zusehen wird klar, dass sie jedwede Definition sofort durchlöchern. So ist beispielsweise Schottels *Neu erfundenes Freudenpiel genandt Friedens Sieg* (Abb. 2) der im deutschen Raum verbreiteten Textgruppe der Friedensspiele zuzuschlagen.

Dergleichen irenische Festspiele feiern nicht einfach nur den Frieden, sondern es führen die Figuren – das können mythologische oder historische Gestalten oder Personifikationen sein – dramatische Erörterungen des Für- und Wider, der Gründe und Folgen des Friedens durch, weshalb Thomas Rahn treffend feststellen konnte: „Ihre Konstellationen in den verschiedenen Dialogsituationen bzw.



Abb. 2. Schottel, Frontispiz zu *Friedens Sieg*

in der Abfolge der Dialoge entsprechen der Erörterungsstruktur des Traktats.“¹² Schottel wirkte als Prinzenerzieher, sein Freudenpiel ist ein Stück für Knaben. Entsprechend betont er in seiner Vorrede, dass die „Poeten“ sowohl durch Trauer- als auch durch Freudenspiele „beides ein ergetzendes und viel nützendes Mittel zur Bahn gebracht“ hätten, da sie die Wechselfälle des Lebens vor Augen stellen und „nicht ohne Ursach ein rechter Spiegel der Welt Sitten und Gewohnheit und ein Abbild der endlich folgenden Wahrheit“ genannt würden.¹³ Wenn bei Schottel dann Fortuna im ersten Akt auftritt und erklärt, „Krieg und Friede besteht in meiner Macht: Wolfart und Wohlstand/ Verderben und Untergang stehet alles schlechter Dinge bei mir“¹⁴ so verbleibt sie zunächst innerhalb der Konventionen barocker Fortuna-Auftritte,¹⁵ die dann jedoch durch eine heftige Anklage eines Deutschen gesprengt werden, der apokalyptische Bilder von bluttriefenden Schlachtfeldern ausmalt, in welchem Tiere Leichen fressen und die Hungersnot Menschen zu Kannibalen werden lässt, die ihre eigenen Kinder zerfleischen.¹⁶ Solche Schreckensbilder kommen also in einem Freudenpiel vor. Sich formal

¹² Thomas Rahn, „Krieg als Störfall der Rhetorik“, in: *Rhetorik Jahrbuch* 22 (2003), S. 43–57, hier S. 43.

¹³ Justus Georg Schottel, *Neu Erfundenes Freuden Spiel Genandt Friedens Sieg*, Wolfenbüttel: Conrad Buno, 1648, Vorrede.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Gottfried Kirchner, *Fortuna in Dichtung und Emblematik des Barock. Tradition und Bedeutungswandel eines Motivs*, Stuttgart 1970.

¹⁶ Schottel (wie Anm. 13), S. 29 f. Vgl. dazu Rahn (wie Anm. 12), S. 49.

an die italienischen ‚Trionfi‘ anlehnend, orientiert sich Schottels Freudenspiel¹⁷ inhaltlich an Johann Rists wirkmächtigem Friedensspiel *Das Friedewünschende Teutschland*¹⁸ aus dem Jahr 1647. Die von Schottel auf dem Titelblatt behauptete neue Erfindung bedeutet somit lediglich, dass etwas Neues aus einer Vorlage gemacht wurde und – so viel sei hier festgehalten – nicht das Schaffen, sondern das Umschaffen und Neu-Kombinieren bildet den poetologischen Kern und somit erstes gemeinsames und zugleich variables Charakteristikum der Freudenspiele. Freudenspiele sind Hybride. Dass Freudenspiele häufig von Musik begleitet wurden, die im vorliegenden Falle von Sophie Elisabeth Herzogin zu Braunschweig-Lüneburg komponiert worden war, potenziert ihre Hybridität. Schottels Freudenspiel mischt oder kombiniert das Schäferspiel mit dem Singspiel

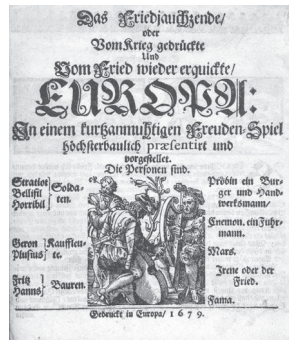


Abb. 3a und 3b. Das friedjauchzende Europa – Titelkuper: Saturn schwingt die Sense der Zeit

17 Rahn (wie Anm. 12); Josef Jansen, *Patriotismus und Nationalethos in den Flugschriften und Friedensspielen des Dreißigjährigen Krieges*, Köln 1964; Gordon Herenz, „Der Friedensbegriff Johann Rists am Beispiel des Friedensspiels ‚Das Friedewünschende Teutschland‘ (1647). Irenische Komplexität“, in: *Daphnis* 43/2 (2016), S. 481–502; Eberhard Mannack, „Grimmelshausens Rist-Lektüre und die Folgen. Jupiterepisoden und Friedensspiele“, in: Martin Bircher, Jörg-Ulrich Fechner (Hgg.), *Barocker Lust-Spiegel. Studien zur Literatur des Barock. Festschrift für Blake Lee Spahr*, Amsterdam 1984, S. 279–294.

18 Johann Rist, *Das Friedewünschende Teutschland*, (ohne Ort) 1647, in: Ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 2, Berlin 1972, S. 1–203; Vgl. auch ders.: *Irenaromachia* (1630) und *Das Friedejauchzende Teutschland*, Nürnberg: Johann deß Jüngern und Johann Andreas Endtern, 1653.

sowie mit mythologischen und allegorischen Maskenzüge zu einem moralphilosophisch grundierten Sittenspiegel mit didaktischem Zweck.¹⁹

Freudenspiele, wie deutsche Komödien insgesamt, zielten daher häufig nicht auf eine komische, sondern moralisch-didaktische Wirkung ab. Das Lachen war – wie Stefanie Stockhorst gezeigt hat – also eher ein Nebeneffekt.²⁰ Bereits das Frontispiz (Abb. 3a, b) zu einem anonymen irenischen Freudenspiel zeigt – deutlicher als bei Schottel – dem Leser gleich von Anbeginn, was er im folgenden vieraktigen Prosadrama zu erwarten hat.

Im Zuge der mannigfachen Anstrengungen zu einer Sprachreform im 17. Jahrhundert sollte der Terminus Komödie eingedeutscht werden: Freudenspiel, Lustspiel Scherzspiel Schimpfspiel sollten fortan den Komödienbegriff ersetzen. Doch man sollte vorsichtig sein, die neuen Prägungen einfach als Varianten aufzufassen. Walter Benjamin hatte darauf hingewiesen, dass sich das ‚Trauerspiel‘ des 17. Jahrhunderts keineswegs aus der antiken Tragödie deduzieren lasse und der Ausdruck daher nicht als bloße Übersetzung von ‚Tragödie‘ zu verstehen sei – sondern eine nach dem Ende der Tragödie unter anderen geschichtsphilosophischen Vorzeichen des Märtyrerdramas und der Heiligen- und Tyrannentragödie entstandenes „Spiel vor Traurigen“²¹ bezeichne. Doch lässt sich das Freudenspiel nicht analog dazu als Spiel vor Freudigen ausbuchstabieren, im Gegenteil, auch ihm ist die Trauer über den Weltlauf eingeschrieben.

Um so mehr muss zwischen dem Freudenspiel und der antiken Komödie unterschieden werden, die überdies ihrerseits keiner verbindlichen poetischen Norm folgte, sondern heterogene Formen wie die aischrologische Komik des Aristophanes oder die Charakter- und Intrigenkomödien des Terenz hervorbrachte. Somit markierten die neuen Freud- und Lustspiele durch ihre Namen jeweils anders akzentuierte, zuweilen jedoch genauer bestimmbare Differenzen zu der ihr mannigfach kontrastierenden antiken Komödie. Denn bei näherem Zusehen kommt man nicht umhin zu bemerken, dass einige Dichter eigens demonstrativ ihre Dramen nach Subgattungen unterschieden.

So nennt Gryphius in seiner Sammlung von Freud- und Trauerspielen, Oden und Sonetten (Abb. 4) seine in der Gryphius-Forschung zur Oper²² gekürzte *Majuma* auf deren Binnen-Titelblatt „Freudenspiel“, die *Seugam-*

19 Siehe dazu grundlegend: Thomas Rahn, „Höfische Inszenierung in Thüringen von der Mitte des 17. bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts – am Beispiel von Freudenspielen und Maskeraden“, in: Konrad Scheurmann und Jödis Frank (Hgg.), *Neu entdeckt. Thüringen – Land der Residenzen. Essays*, Mainz 2004, S. 315–323.

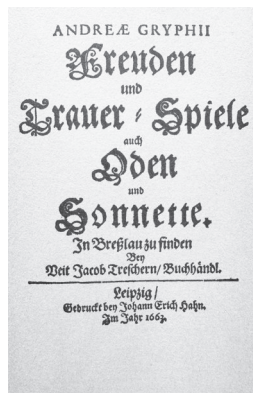
20 Stockhorst 2008 (wie Anm. 4).

21 Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Gesammelte Schriften, Bd. I.1, hrsg. von Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1991, S. 292 und S. 297–299.

22 Vgl. Eberhard Mannack: *Andreas Gryphius*, Stuttgart 1968, S. 60.



Abb. 4. David Tscherning (Kupferstecher), A. GRYPHII Trauerspiele Oden Sonnete. Frontispiz für Gryphius Andreas, *Andrae Gryphii Deutscher Gedichtel Erster Theil*, Breslau: Johann Lischke: 1658. Staatsbibliothek zu Berlin. Public Domain.
Abb. 5. Titelblatt, ebd.



me „Lustspiel“, den *Horribilicribrifax* „Scherzspiel“, *Herrn Peter Squenz* „Schimpfspiel“²³ – was bedeuten also diese Unterscheidungen? Ingleichen bei Hallmann, der in der Werkausgabe seiner Schauspiele zwischen *Trauer-Freuden- und Schaffer-Spielen*²⁴ und zudem noch explizit zwischen Freuden- und Lustspielen differenziert.

Bemerkenswerterweise entstand Hallmanns Lustspiel *Urania* als eine direkte Kontrafaktur zu Gryphius' Trauerspiel *Cardenio und Celinde* und verquickte zur Empörung der Zeitgenossen Erhabenes und Lächerliches. Hallmann versuchte ohnehin in seinen Spielen und Stücken verschiedene Gattungen zu mischen und

23 Vgl. auch DWDS: „Andr. Gryphii freuden und trauerspiele. Breslau 1663. die Majuma überschreibt er freudenspiel, die seugamme lustspiel, den Horribilicribrifax scherzspiel, den Squenz schimpfspiel. später drang für freudenspiel lustspiel durch, doch begegnet jenes hin und wieder: (die that) wird überall auf fürstenstülen/ im musenhain,/ in trauer und in freudenspielen zu sehen sein. (Art.: „freudenspiel“, in: Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, Erstbearbeitung (1854–1960), digitalisierte Version im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache, 02.12.2023, <https://www.dwds.de/wb/dwb/freudenspiel>.)

24 Johann Christian Hallmanns von Breslau, *Trauer- Freuden- und Schaffer-Spiele: Nebst Einer Beschreibung Aller Obristen Hertzoge über das gantze Land Schlesien*, Breslau: Fellgiebel, 1684.



Abb. 6. Anonymus, *Adelheide*. Kupferstich, Frontispiz für Johann Christian Hallmann: *Die Schaubühne des Glückes Oder Die Unüberwindliche Adelheide. Aus dem Italienischen von Johann Christian Hallmann Übersetztes und vermehrtes Freudenspiel* (Breslau: Esaias Fellgiebel, 1684). Staatsbibliothek zu Berlin. Public Domain.

versetzte seine Trauerspiele mit opernhaftelementen. Seine *Catharina* erschien als „Musicalisches Trauerspiel“ und sein Drama *Antiochus und Stratonica* (1669) als „Trauer-Freuden-Spiel“, in welchem der liebeskranke Königssohn Antiochus von seinem Liebeskummer schließlich erlöst wird. Sing- und Trauerspielteile mit freudigem Ende verband Hallmann in *Die Sinn-reiche Liebe oder der glückselige Adonis und die vergnügte Rosinella* (1673) zum Pastorell. Gerade Hallmanns Wille zur exzessiven Mischung und radikalem Bühnenexperiment sowie sein Verzicht auf geschlossene Dramen-Formen hat ihm später bares Unverständnis und offen verleumderische Kritik eingetragen.²⁵ Die Entstehungsgeschichte von Hallmanns ‚tragikomischem‘ Freudenspiel *Adelheide* ist für die Leitfrage des vorliegenden

25 Vgl. Erich Schmidts Artikel für die *Allgemeine deutsche Biographie*, Bd. 10, Leipzig 1879, S. 444–447.

Bandes nach der Zirkulation von Dramen aufschlussreich: Es handelt sich dabei um eine deutsche Version des von Pietro Dolfin verfassten Librettos zur 1672 in Venedig im Teatro Vendramino uraufgeführten Oper Antonio Sartorios *L'Adelaide*. Ein Autograph von Sartorios Opernpartitur liegt in der Hofbibliothek Hannover, und es wurde angenommen, dass sie dorthin gelangte, weil die Oper 1668 zur Hochzeit des Herzogs Johann Friedrich in Hannover gespielt wurde.²⁶

Tina Hartmann²⁷ hat jedoch herausgefunden, dass Sartori von 1666–1675 in Hannover als Hofkomponist angestellt war und seine *Adelaide* dort geschrieben hat. Es war also – wie Hartmann bilanziert – „der Austausch zwischen Venedig und Deutschland alles andere als ein epigonales Verhältnis.“²⁸

Dolphin, der Librettist, war Johann Friedrichs Impressario in Venedig und adlige Mäzene aus Deutschland bestimmten über den Spielplan der Oper in Venedig. *Adelaide* ist also in Deutschland entstanden, wurde in Venedig aufgeführt und schließlich von Hallmann, einem schlesischen Dichter, ins Deutsche übersetzt und in ein Alexandriner-Drama überführt, in welchem die italienischen Arien dabei aber zu paargereimten strophischen Liedern mit 5 Hebungen pro Zeile umgewandelt werden, so dass sie sich wie ein deutsches Kirchenlied singen lassen.²⁹ Hallmanns Freudenspiel verdankt seine Entstehung also verschlungenen Zirkulationswegen, auf denen die Vorlage mehrere Verwandlungen und Anpassungen an den lokalen Erwartungshorizont erfuhr und so durchaus zu einer eigenständigen Form finden konnte.³⁰

Trug ein Stück die Bezeichnung ‚Trauer-Freudenspiel‘, so konnte dessen Vorlage als Tragi-Comedie publiziert worden sein, wie beispielsweise im Falle von D. E. Heidenreichs *Mirame Oder Die Unglück- und Glückselig-verliebte Prinzessin aus Bythinien*³¹. Doch muss man sich hüten anhand des Titels

26 Reinmar Emans, „Die beiden Fassungen von Antonio Sartorios Oper *L'Adelaide* unter besonderer Berücksichtigung des in Hannover verwahrten Autographs“, in: Alberto Colzani (Hg.), *Il melodramma italiano in Italia e in Germania nell'età barocca*, Como 1995, S. 57–79; Reinhard Strohm, „Agostino Steffani und die Oper in Deutschland“, in: Claudia Kaufold u. a. (Hg.), *Agostino Steffani. Europäischer Komponist, hannoverscher Diplomat und Bischof der Leibniz-Zeit*, Göttingen 2017, S. 55–66, hier S. 57 f.

27 Tina Hartmann, *Grundlegung einer Librettologie: Musik- und Lesetext am Beispiel der ‚Alexte‘-Opern vom Barock bis zu C.M. Wieland*, Berlin/Boston 2017, S. 138.

28 Ebd.

29 Vgl. dazu Irmgard Scheitler, „Die Metamorphosen des *Heraclius*“, in: Dieter Martin und Karin Vorderstemann (Hgg.), *Die europäische Banise. Rezeption und Übersetzungen eines barocken Bestsellers. Kongressbericht*, Berlin u. a. 2013, S. 51–66.

30 Bernhard Jahn, „*L'Adelaide* und *L'Heraclio* in Venedig, Breslau und Hamburg. Transformationen zweier Bühnenwerke im Spannungsverhältnis zwischen Musik- und Sprechtheater“, in: *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 68 (1994), S. 650–694.

31 J. D. E. Heidenreichs *Mirame Oder Die Unglück- und Glückselig-verliebte Prinzessin aus*

darauf zu schließen, dass das übersetzte Werk inhaltlich und formal mit der Vorlage übereinstimmt, also eine Tragi-Komödie in französischer Manier wäre. Kaspar Stielers „Singe- und Freudenspiel“ *Die Wittekinden*³² wiederum, es ist sein einziges Versdrama, behandelt die Gründungsgeschichte des Hauses Schwarzburg Rudolstadt, löst eine mit „amourösen Versatzstücken aus der italienischen Komödientradition“³³ durchsetzte Intrigenhandlung glücklich auf. Meid bescheinigt dem Singspiel eine Tendenz zur Oper.³⁴

Vollkommen anderen Charakters ist hingegen ein „Lust- oder Freudenspiel“ aus der Feder Johann Rists, welches die Initiationsriten eines Buchdruckergesellen unter dem Titel *Depositio Cornuti Typographici*, inszeniert. Dieses Stück wurde dann tatsächlich auch für die Gesellenweihe benutzt und erlebte bis ins Jahr 1743 acht Auflagen.³⁵ Es ist ein Handwerkerspiel, das mit Preisliedern auf die Buchdruckerkunst aufwartet und in dem grausame Späße mit einem behörnten Prüfling getrieben werden, der etliche peinliche Proben überstehen muss: „Es ist zwar nicht/ darauf gericht / Daß wir hie woll'n Comoedien spiel'n“, erklärt anfangs ein Monsieur Sausewind, doch das Lust- und Freudenspiel nimmt gleich danach mit bösen Scherzen seinen Lauf. Es gab auch Freudenspiele, in denen das typische Personal der Schäferspiele auftrat, so etwa im anonym gedruckten Stück *Der witzige Freyer/ Oder/ der Rosabelle Schöfferey: Freuden-Spiel*.³⁶ Halten wir als vorläufige Zwischenbilanz ein unsystematisches und verworrenes Bild fest – Freudenspiele erscheinen als Friedensspiel, Handwerkerspiel, Festspiel, Maskenzug, Schäferspiel, Feldspiel, Singspiel, Sittenspiegel, mal in Versen, mal in Prosa, meist als Übersetzung höchst heterogener Prätexte und häufig in Verbindung mit Musik, also als Hybrid von Sprech- und Musiktheater. Etablierte

Bythinien. Trauer-Freuden-Spiel. Aus dem Frantzösischen, Leipzig: C. Michael für J. Cundisius in Görlitz, 1662, nach: Jean Desmarets de Saint-Sorlin: *Mirame, Tragi-Comedie*, Paris: Le Gras 1641.

32 Kaspar Stierer, *Die Wittekinden: Singe- und Freuden-Spiel von des hochlöblichen Gräffl. Schwartzburgischen Uhralten Hauses Auffnehmen, Fortwachsen und Christenthum [...] Auff dero Gräffl. Schlosse Heydeck vorgestellt den 2. Mertz*, Jena: Neuenhahn, 1666.

33 Volker Meid, *Die deutsche Literatur im Zeitalter des Barock. Vom Späthumanismus zur Frühaufklärung 1570–1740*, München 2009, S. 481.

34 Ebd.

35 Johann Rist, *Depositio Cornuti Typographici, Das ist: Lust- oder Freuden-Spiel: Welches bey Annehmung und Bestätigung eines Jungen Gesellen/ der die edle Kunst der Buchdruckerei redlich hat aufgelernt [...]*, Frankfurt: Johann Georg Drullmann, 1677.

36 Anonymus, *Der witzige Freyer/ Oder/ der Rosabelle Schöfferey: Freuden-Spiel/ Auff den Schaw-Platz auffgeführt/ Als Der [...] Frauen Johannen Magdalenen/ Geborner und vermählter Hertzogin zu Sachßen [...] Jüngstbin am 5. des Oster-Monats dieses 1682sten Jahres Glückliche- und gesund-gehaltener Hoch-Fürstl. Vorgang Nach hingelegter Heiliger Zeit Ein erfreuliches Rück-Dencken erweckte Und deswegen mit einigen Ergötzlichkeiten in der Oster-Wochen nach-gefeiert wurde*, Weissenfels: Brühl, 1682.

Einteilungen greifen sie nicht. Es wird zwar gemeinhin von der Forschung zwischen Trauerspiel und Komödie unterschieden und letztere als Lustspiel, Freudenspiel, Scherzspiel, Schimpfspiel und Possenspiel bezeichnet, um dann als Mischung beider eine dritte Hauptgattung zu bilden, die Tragikomödie (auch unter Bezeichnungen wie „Tragi(co)comoedia, Komiko-Tragoedie, Drama comico-tragicum, Trauer- und Lustspiel, Trauer- Freudenspiel, Mischspiel und Schauspiel“³⁷ bekannt –, aufgefasst und ihren auch das Schäferspiel zugeschlagen, „das im dt. Barock überwiegend aus Übersetzungen und Bearbeitungen fremdländischer Vorlagen besteht“³⁸. Doch genau diese Charakteristika der Mischspiele treffen bereits auf die Komödie und insbesondere auf das Freudenspiel zu, das insofern sich als mannigfaltiges Hybrid aus Hybriden erweist. Die hybriden Freuden Spiele wechseln proteushaft ihre Form, durchlaufen Metamorphosen, transformieren ihre Vorbilder, und sind gattungstheoretisch nur auf einen sehr vagen gemeinsamen Nenner zu bringen. Dies hat ihr Schicksal besiegelt: Fest zementiert ist in der Forschungslandschaft das Vorurteil, dass solche Mischformen als „Sammelbecken der dramatischen Regelverstöße“³⁹ aufzufassen seien. Dergleichen normativ geleitete Abwertungen speisen sich aus der ebenso engen wie antiquierten Vorstellung, dass ein Stück regelkonform zu sein habe, um als ästhetisch gelungen akzeptiert zu werden. Eine nur negative Bestimmung der Mischform blockiert jedwedes Verständnis der Eigenart dieser Stücke und der Ideale, nach denen sie ihr Gelungensein zu bemessen wäre, und zwar im Rahmen eines artistischen Experimentierfeldes, in welchem die Dichter mit der Lizenz zu großer spielerischer Freiheit im Formalen und Stofflichen agieren.

III.

Zu selbstbewusster Eigenständigkeit gelangt das Freudenspiel vor allem im Schaffen von Georg Philipp Harsdörffer (1607–1658), der sich mehr als jeder andere in Theorie und Praxis mit ihm befasst hat. Harsdörffer, in allen Künsten und Wissenschaften versierter, vielsprachiger Polyhistor, Dichter, Übersetzer, Emblematiker, einfallsreicher Wissenspopularisator und ingenieuser Erfolgsschriftsteller, hat fünf heute weitgehend unbekannte Freuden Spiele verfasst und in seiner Poetik das Freudenspiel zu bestimmen versucht – ohne dass sich dabei ein einheitliches Bild ergibt. Sammelt man jedoch die bei ihm vorkommenden

³⁷ Alexander (wie Anm. 4), S. 71.

³⁸ Ebd.

³⁹ Robert Alexander (ebd.) zitiert zustimmend: Horst Günther, Art.: „Tragikomödie“, in: *Realexikon der deutschen Literaturgeschichte*, Bd. 4, S. 523–530, hier S. 524, Berlin [u. a.] 1931.

unterschiedlichen Formen und Bestimmungen, so erhält man einen Überblick über ihren Möglichkeitsraum. Seine Freuden Spiele sind:

1. *Japeta. Das ist Ein Heldengedicht: gesungen In dem Holsteinischen Parnasso Durch Die Musam Calliope*, Nürnberg: Wolfgang Endter, 1643
2. *Das geistlich Waldgedicht oder Freudenspiel, genant Seelewig. Musik: Sigmund Theophil Staden*, UA Nürnberg 1644, abgedruckt im 4. Band der *Frauenzimmer Gesprächspiele*⁴⁰.
3. *Zugabe. Melisa, Oder Der Gleichnis Freudenspiel*, verfasst durch den Spielenden, abgedruckt im 3. Teil seiner *Frauenzimmer Gesprächspiele*, Nürnberg: Endter 1644–57 (= FZG), Bd. 3, S. 371–431.
4. *Die Vernunftkunst* wird ebenfalls als „Freudenspiel“ deklariert (FZG V, S. 85–280). Dieses ist vermeintlich eine freie Übersetzung eines „englischen Freudenspiel“ Joseph Halls (1574–1656)
5. *Die Redkunst. Ein Freudenspiel* (aufgenommen im 5. Teil der *Frauenzimmer Gesprächspiele*) (FZG V, S. 326–458 [CCXVI–CCXIX]).

Darüber hinaus tritt in seinen Schriften das Freudenspiel als allegorische Figur in emblematischen Titelkupfern und als Vorrednerin auf. So stellt er in seiner Anthologie *Der Grosse Schau Platz Lust- und Lehrreicher Geschichte* Trauerspiel und Freudenspiel gegenüber, das Freudenspiel auf dem Titelbild (Abb. 7) als weibliche Figur mit Masken, Gitarre und Hund darstellend:

⁴⁰ Georg Philipp Harsdörffer, *Frauenzimmer Gesprechspiele, so bey Ehr- und Tugendliebenden Gesellschaften, mit nutzlicher Ergetzlichkeit, beliebt und geübet werden mögen: Aus Italiänischen, Frantzösischen und Spanischen Scribenten angewiesen, und jetzund ausführlicher auf sechs Personen gerichtet, und mit einer neuen Zugabe gemehret*, Nürnberg: Endter, 1644–57, FZG IV, S. 489–622.



Abb. 7. Frontispitz zu *Der grosse Schauplatz Lust- und Lehrreicher Geschichte*

Ist nun des Menschen Leben ein Trauer- und Freudenspiel / das nach und nach mit veränderten Personen fortgesetzt wird, bis der Tod einem nach dem andern die Kleider auszieht,

erklärt Harsdörffer in der „Zuschrift“, und das Titelbild wird bereits eigens in einem ihm vorangestellten Gedicht aufgeschlüsselt, das in den verschiedenen Auflagen variiert wird und in der 6. Auflage am deutlichsten den Zweck des Freudenspiels verrät:

Erklärung deß Tittel-Bildes.

Das Freudenspiel stehet auf hiesiger Schwelle und weist die Larven an sothaner Stelle; bekränzt mit Blumen von buntlichen Farben. Das Freudenspiel trägt die krumme Chytarren und machet die Augen und Ohren erstarren. Nun kommet ihr Frommen mit guten Vertrauen die Ungelückslaster verstellen zu schauen: erforschet und folget der Tugenden Grunde wie spühren und flüren die Emsigen Hunde: Hier werdet ihr manche Begebenheit sehen die würdig zu lesen unlängsten geschehen.⁴¹

Es sollen also die Schilderungen der Freudenspiele des Lebens dazu verhelfen, die Laster zu durchschauen und die Tugendgründe zu erkennen. Danach tritt das Freudenspiel selbst auf, um zu bestätigen, dass sein Ziel es sei, die Jugend moralisch zu belehren. All das geschieht scheinbar in der Tradition von Schottels Fortuna-regiertem Freudenspiel, doch der Staunenerregende Schau- und Unterhaltungswert der mitgeteilten Schicksale übertrifft spielend den vermeintlichen Zweck des Aufspürens von versteckten Lastern und wahrer Tugend.

In *Der grosse Schauplatz lust- und lehrreicher Geschichte* wurde das ‚Freudenspiel‘ von Harsdörffer also nicht als literarische Gattung aufgefasst, diese

⁴¹ Georg Philipp Harsdörffer, *Der grosse Schauplatz lust- und lehrreicher Geschichten. Das erste (und das zweite) Hundert. Mit vielen merkwürdigen Erzehlungen, klugen Sprüchen, scharfsinnigen Hofreden, neuen Fabeln, verborgenen Räthseln, artigen Schertzefragen und darauf wolgefühten Antworten ec ausgezieret und eröffnet Durch ein Mitglied der hochlöblichen Fruchtbringenden Gesellschaft. Zum sechstenmal gedruckt.* 2, Tle. in 1 Bd. Frankfurt und Hamburg, J. Naumann und Georg Wolff, 1672–73. Vgl. die anderen Ausgaben mit unterschiedlichen Stichen und Gedichten: Georg Philipp Harsdörffer, *Der grosse Schau-Platz Lust- und Lehrreicher Geschichte*, 2 Bde., Nürnberg: Pillnhof, 1648; Frankfurt a. M.: Caspar Rötelin, 1653; Hamburg: Creutzberger, 1664.

hatte er indes in seiner Poetik, dem *Poetischen Trichter* (1647–53) vorher bestimmt.

IV.

Dort geht er ausführlicher als jeder andere seiner Zeitgenossen auf die Freuden- spiele ein, und grenzt sie von den Hirtenspielen, Schäferspielen und Tragikomödien ab.⁴² Im Unterschied zu Opitz, der für Komödien ein Ständeklausel vorsah, die hochgestellte Persönlichkeiten vor Spott schützt, ist es für Harsdörffer zuweilen möglich, dass in ihnen auch Könige auftreten,⁴³ und er selbst wird es so in seiner *Japeta* handhaben. Bedingung sei jedoch, dass das Stück gut ausgeht, denn der gute Ausgang sei Signum des Freuden- spiels:

Diese Spiele werden Freuden- spiele genennet/ weil ihr Inhalt und Ende frölich und lustig ist. Nach der Verwirrung folget eine merkliche Veränderung/ da. der Unglückselige glücklich/ oder der Glückselige unglücklich wird. Solche Veränderung rühret vielmals her aus Erkenntniß der Personen/ so zuvor unerkannt.⁴⁴

Die Handlungsführung sei im Freuden- spiel im Gegensatz zur Tragödie grundsätzlich ‚zweischichtig‘, da eine gerechte Bestrafung von Lastern und die Belohnung von Tugenden erfolge: „Diese beede Arten die Freuden- spiele zu entschliessen/ sind zugleich gebräuchlich in zweyschichtigem Inhalt/ und bewegen der Zuschauer Gemüter vorbesagter massen.“⁴⁵ Daneben macht er Angaben zur Anlage und Personal der Freuden- spiele, so solle als „erste Person deß Freuden- spiels“ ein Vorredner auftreten, der aus der Emblematik stammt und eine Leit- Allegorie etabliert. Danach habe sich diese Figur ganz aus dem Stück zu verabschieden. Das weitere Personal entlehne man aus dem Arsenal der bekannten Figurentypen, wie alter Geizhals, oder unverschämter Fremdling etc.⁴⁶ Interessant ist nun auch, dass Harsdörffer zwischen Freuden- spielen mit oder ohne Musik unterscheidet, wobei jene mit Musik ihrerseits nochmals unterteilt werden, insofern ein Prosa- Drama von Liedern begleitet werden könne, während bei einem Versdrama die bloße Musik genüge.

Die Handlungen werden in den Freuden- spielen mit der Music ohn Gesang unterschieden, Wann aber die gantze Verfassung in ungebundener Rede/ so könnte man

42 Vgl. Georg Philipp Harsdörffer, *Poetischer Trichter*, Nürnberg: Endter, 1648–1653, II, S. 93–112.

43 „Selten betretten Könige den Schauplatz/ doch werden sie von den Freuden- spielen nicht ausgeschlossen/ wann die Geschichte fröliche Händel betreffen.“

44 Ebd., S. 94.

45 Ebd., S. 95.

46 Ebd., Teil 2 (1648), S. 96.

wol darzu gewidmete Lieder singen lassen: sonsten aber/ wann es durch und durch Verse und keine Lehren beygebracht/ so ist die Music allein gnung/ jedoch/ daß sie nach Beschaffenheit des Jnhalts bald traurig/ bald frölich sey.⁴⁷

Zudem gebe es Mischformen zwischen Trauerspielen und Freuden- spielen sowie zwischen Freuden- und Hirtenspielen – im letzten Fall würden aus der emblematischen Ikonologie allegorische Personen eingeführt, wofür sein eigenes Freuden- spiel *Japeta* ein Beispiel sei, das man ohne eine Anleitung zum Dechiffrieren nicht verstehen könne.

Wie nun des Menschen Leben vielen Betrübissen und Ergötzlichkeiten ergeben/ als ist daher entstanden eine Mittelart/ so theils den Trauer- theils den Freuden- spielen gleichet/ oder auch einen frölichen Anfang hat/ und traurig endet: Oder auch eine traurige Geschichte mit lustigen Schalthandlungen unterbricht. Gleicher gestalt ist auch eine Mittelart zwischen den Freuden und Hirtenspielen/ wann aus der Bildkunst die Personen eingeführet und darunter Königreiche/ Länder/ und Herrschaften verstanden werden. Ein Exempel ist die Japeta aus dem Frantzöischen übersetzt/ und kan man solche Freuden- spiele/ sonder dem darzugehörigen Schlüssel nicht völlig verstehen.⁴⁸

V.

Harsdörffers Freuden- spiele speisen sich aus französischen, spanischen, italienischen und englischen Quellen; sie sind Teil- Übersetzungen und Adaptionen, zugleich aber auch Neu- Schöpfungen, die Anspruch auf Eigenständigkeit und Originalität im Vergleich mit den europäischen Vorlagen erheben. Wenn wir uns nun Harsdörffers fünf Freuden- spiele in gebotener Kürze anschauen, so entsprechen eigentlich nur zwei seinen Bestimmungen, die drei anderen folgen davon zu unterscheidenden poetischen Prinzipien. Am nächsten kommt *Japeta*, auf die er ja auch selbst im *Poetischen Trichter* verwiesen hatte.⁴⁹

Japeta ist eine freie Übersetzung einer Heldenkomödie, die Richelieu unter Mithilfe des Hofpoeten Desmaret de Sorlin kurz vor seinem Tode verfasst hatte. Richelieus Stück trägt den Titel *Europe*.⁵⁰ Als Harsdörffer der Nürnberger Fruchtbringenden Gesellschaft, der seinerzeit wichtigsten deutschen Dichter-

47 Ebd., S. 97.

48 Ebd., S. 97 f.

49 *Japeta. Das ist Ein Heldengedicht: gesungen In dem Holsteinischen Parnasso Durch Die Musam Calliope*, Nürnberg: Wolfgang Endter, 1643.

50 Sylvie Taussig (Hg.), *Europe Comédie héroïque, attribuée à Armand du Plessis, cardinal de Richelieu et Jean Desmarets sieur de Saint-Sorlin*, Paris 2006.

und Gelehrtenvereinigung, seine *Japeta* als „uebersetzung dieses frantzösischen Freudenspiels“ schickt, tut er dies unter ausdrücklicher Berufung auf seinen Gesellschaftsnamen „der Spielende“, erklärend, dass er Grund gehabt habe „die so gefährliche Warheit verübter Geschichte, durch fremde Deutungen, erdichte umbstände und die gemeine Wortschreibung zu verstellen und zu verhüllen“⁵¹. Das Freudenspiel als Camouflage, das politisch brisante historische Wahrheiten nach Deutschland in chiffrierter Form einschmuggelt. Harsdörffer kann das Freudenspiel zum einen als Gattungsbezeichnung auf die Helden-Komödie der Vorlage beziehen, zum andern auf das spezifische Rätselspiel, das er mit ihm auf der Bühne des politischen Theaters spielt. Deutlich wird dies, wenn der im Prolog von *Japeta* auftretende personifizierte ‚Friede‘ erklärt, die poetische Lizenz zur Lüge und Täuschung sei exklusiv auf die Gattung des ‚Freudenspiels‘ einzuschränken: „Ich leide keinen Trug/ als in den Frewden-Spielen/ In Scherzen und Gespräch/ wo Mummer Völklein danzt“.

Im scherzhaften Spiel mit der historischen Wahrheit, das der Dichter mit seinen Lesern treibt, sei es erlaubt, zu täuschen, doch in der Politik und in der ersten Kunst keineswegs. Nicht hat daher Harsdörffer mit seiner Übersetzung die Komödie ins ernste Fach des ‚heroischen Gedichts‘ transponiert, sondern seine irreführende Gattungsbezeichnung „Heldengedicht“ ist bereits ein Zug in seinem Rätselspiel. Es ist hier nicht der Ort, um detailliert auf Harsdörffers Umwandlungen der Vorlage einzugehen,⁵² es gilt lediglich die Verfahren zu benennen. So setzen die zahlreichen historischen Anspielungen zwar kundige Leser voraus, die um den Kampf zwischen Frankreich und Spanien in den Jahren 1626–1642 um die Vormacht in Europa und der Welt sowie um den mantuanischen Erbfolgestreit und den Kriegsverlauf Bescheid wissen, zugleich aber werden allzu deutliche Hinweise und direkte Bezüge vermieden. Eine einfache Strategie der Verschleierung bestand darin, den Schlüssel wegzulassen, den die französische Vorlage zur Enträtselung der historischen Anspielungen an die Hand gegeben hatte. Das Maskenspiel beginnt daher bereits im Personenverzeichnis von *Ja-*

51 Gottlieb Krause (Hg.), *Der Fruchtbringenden Gesellschaft ältester Ertzschrein. Briefe, Devisen und anderweitige Schriftstücke. Urkundliche Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprachgeschaffen im 17. Jahrhundert*, Leipzig 1855 (ND Hildesheim, New York 1973), S. 307–401, hier: S. 319. Harsdörffers Brief vom 20. September 1643. Sylvie Taussig und Claus Zittel (Hg.), *Georg Philipp Harsdörffer: Japeta*. Französisch-deutsche kommentierte Parallel-Edition, Brepols 2009.

52 Vgl. dazu: Claus Zittel, „die so gefährliche Warheit verübter Geschichte“. Übersetzungskunst und Rätselspiel bei Harsdörffer“, in: Michael Thimann und Claus Zittel (Hgg.), *Harsdörffers ‚Kunstverständige Discurse‘. Beiträge zu Kunst, Literatur und Philosophie der Frühen Neuzeit*, Heidelberg 2010, S. 295–324; Nicolas Detering, *Krise und Kontinent: Die Entstehung der deutschen Europa-Literatur in der Frühen Neuzeit*, Köln, Wien und Weimar 2017, S. 265–288.

peta, das den die Länder Europas personifizierende Namen weitere allegorische Bedeutungen zuordnet (Liliwert = *Virtus*, Italmund = *Intellectus*, Austerwig = *Voluntas* etc.), die auf falsche Fährten führen. Eine ähnliche Funktion haben die vielen lateinischen Randnoten aus Schriften Gruters, Senecas, Sallusts oder Ciceros sowie die die Handlung moralisch ausdeutenden Eingangs- und Schlusssonette. Allein das schon zeigt, dass Harsdörffers Übersetzung nicht nach größtmöglicher Nähe zum Original strebt, sondern vielmehr danach, aus diesem etwas Neues und Anderes zu machen. Beim Übersetzen soll, und das hat die Forschung auch immer wieder herausgearbeitet, die Vorlage für das deutsche protestantische Zielpublikum passend gemacht werden.⁵³ Wie der Maler, so erläutert Harsdörffer selbstbewusst, der in einem disegno die Grundlinien entwirft, nach denen dann verschiedene Gemälde ausgeführt werden könnten, so solle auch der Übersetzer zunächst den Geist des Originals erfassen und dann daraus etwas Neues gestalten. Das „Dolmetschen“ gleiche so dem „durchzeichnen, wann ich nemlich das vorgeschriebene in eine andre Sprache und gleichsam auf eine andre Tafel überbringe“. Es gilt also in der eigenen Sprache mit eigenen Worten den Sinn des Originals wiederzugeben, es dabei so neu „zu malen“, dass man nicht mehr bemerkt, dass es eine Übersetzung ist, sondern die Nachahmung, wie beim „listigen Stehlen“, als „eine eigene Erfindung scheint“.⁵⁴ Harsdörffer streicht die Handlung der Vorlage moderat zusammen, stellt ganze Redepartien um und verändert die Dramaturgie. Er ergänzt zudem Sonette und lateinische Randnoten, die durchgehend die Handlung kommentieren. Verändert werden die Titelkupfer und das Personal. Nirgendwo wird kenntlich gemacht, dass es sich um eine Übersetzung handelt, entsprechend fehlen die Namen Richelieu und Desmarests le Sorlin. Die eigentliche Leistung Harsdörffers bestand somit darin, ausgehend von einem oder mehreren Prätexten eine ganz neue eigenständige Dramenform zu erfinden, die es so in Frankreich nicht gab. Er verschmilzt, vermischt, verfremdet, variiert, rekombiniert und ergänzt das Material aus der

53 Vgl. Jean-Daniel Krebs, „Georg Philipp Harsdörffer liest die französischen Dichter“, in: John Roger Paas (Hg.), *Der Franken Rom: Nürnbergs Blütezeit in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1995, S. 224–242. Italo Michele Battafarano, „Übersetzen und Vermitteln im Barock im Zeichen der kulturellen Angleichung und Irenik: Opitz, Harsdörffer, Hoffmannswaldau, Knorr von Rosenroth“, in: *Morgen-Glantz* 8 (1998), S. 13–61; Italo Michele Battafarano, „Von Sodomiten und Sirenen in Neapel. Barocke Erzählkunst bei Martin Zeiller und Georg Philipp Harsdörffer“, in: *Simpliciana* 21 (1999), S. 125–139; Peter Hess, „Nachäffen der Natur‘ oder ‚aller Völker Sprachen‘? Zur Rolle visueller Bildlichkeit in Poetik und Rhetorik der Barockzeit“, in: Hartmut Laufhütte (Hg.), *Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit*, Bd. 2, Wiesbaden 2000, S. 1047–1062; ders.: „Imitatio-Begriff und Übersetzungstheorie bei Georg Philipp Harsdörffer“, in: *Daphnis* 21 (1992), S. 9–26.

54 Harsdörffer, *Poetischer Trichter*, (wie Anm. 42) 3. Teil, *Von der Nachahmung*, S. 41.

Vorlage spielerisch zu einem neuen Hybrid. Die Hybridisierung dient ihm als ein Innovationsmotor.

Im Unterschied zu *Japeta* integrierte Harsdörffer seine vier anderen Freundsenspiele in den Rahmen seiner *Frauenzimmer Gesprächspiele*, wo sie zudem als Spiel im Spiel inszeniert werden. In den Gesprächspielen unterhalten sich mehrere Personen und kommentieren auch die eingestreuten Freundsenspiele Akt für Akt, wobei jede Figur eine bestimmte Aufgabe bei der Auslegung zugewiesen bekommt, das ist ihr Part, ihre Rollenidentität im Spiel. Was in *Japeta* die Randglossen mitteilten, wird in den Gesprächspielen kunstvoll als Figurenrede entfaltet, und die sprachlichen und literarischen Formen, die sonst dazu dienen, bestimmte Inhalte zu vermitteln, werden selbst zum Gegenstand der Unterhaltung gemacht.

Außerdem werden die Möglichkeiten der Deutung spielerisch erweitert, insofern die Dichtung als Gemälde, das Gemälde als Musik und die Musik als Dichtung erscheint und der Zusammenhang aller Künste synästhetisch mit Hilfe von Noten und Kupferstichen vorgeführt wird. Sinnfällig wird dies anhand des Singspiels *Seelewig*⁵⁵ (Abb. 8) das Harsdörffer in den 4. Band seiner *Frauenzimmer Gesprächspiele* aufnimmt und zu dem Theophil von Staden die Musik komponierte.

Ihr voraus stellt Harsdörffer sogar eigens „Des Spielenden Spielrede“⁵⁶, und diese ist ein langes Plädoyer dafür, das sonst in der Kunst gering geschätzte oder gar verachtete Spiel als ästhetisches Mittel in allen Künsten zu adeln und unter Verweis auf die *ludi naturae*⁵⁷ naturphilosophisch zu begründen.

Ausgelöst durch den Gesang einer Hirtin, den eine Bootsgesellschaft erlauscht, werden einführend innerhalb eines Gesprächspiels inszenierten Waldgedichtes die Anfechtungen der Seele durch teuflische Laster gleichnishaft inszeniert und mit einem geistlichen Pastorell kontrastiert.⁵⁸ Der von allegorischen Figuren vorgetragene Text wird fortlaufend durch deutende Passagen, Belehrungen und Exkurse unterbrochen. Dieses Freundsenspiel gilt als die „älteste vollständig erhaltene Oper deutscher Sprache“⁵⁹, in deren Kommentaren zudem die erste deutsche Operntheorie steckt.⁶⁰

55 Harsdörffer, *Das geistlich Waldgedicht oder Freundsenspiel, genant Seelewig. Musik: Sigmund Theophil Staden*. UA Nürnberg: Ender, 1644.

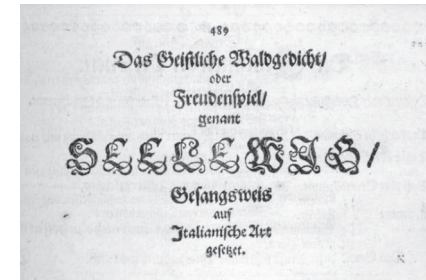
56 FZG IV (wie Anm. 40), S. 458–482.

57 Ebd., S. 468 f.

58 FZG IV (wie Anm. 40), S. 1–155 [CL–CLXIV].

59 Robert Schütze, „Auf Teufel komm raus. Wie Harsdörffers *Seelewig* ihren Prätexst zerstört“, in: *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 84 (2010), S. 448–477, hier: S. 448.

60 Vgl. Susanne Bauer-Roesch, „Gesangspiel und Gesprächspiel. Georg Philipp Harsdörffers

Abb. 8. *Seelewig*

Doch ist bereits diese Gattungszuweisung durchaus strittig⁶¹ und bei Harsdörffer textlich nicht belegbar. Ambig ist auch der Name „Seelewig“ der zugleich die ewige Seele oder deren Verlust („Seele weg“) bedeuten kann. Entsprechend zweideutig entspinnt sich das Spiel mit der Gattungsbezeichnung, die zugleich ein weltliches und/oder geistliches Gedicht ankündigt. Ausdrücklich wird sogar gefordert, „daß die Weltliche Freundsenspiele in Geistliche Gedichte sollen verwechselt werden“.⁶² Die Prätexthe werden hierfür erklärtermaßen radikal zu einem Hybrid umgeformt.⁶³ Das Lied der Schäferin sei, „fast aus M. Cervantes Saavedra fünften Lehrreichen Mären (novela exemplare), ‚El celoso extremo‘ übersetzt“.⁶⁴

Die Vorlage für *Seelewig* ist eine deutsche Prosaübersetzung einer katholischen Glaubensapologie, Nicolò Negri *L'anima felice. Favola boscareccia e spirituale*⁶⁵,

„Seelewig“ als erste Operntheorie in deutscher Sprache“, in: Hartmut Laufhütte (Hg.), *Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit*, 2 Bde., Wiesbaden 2000, Bd. 1, S. 645–664.

61 Danielle Brugière-Zeiß, *Seelewig de G. Ph. Harsdörffer et S. Th. Staden (1644). Un opera? Un projet pastoral original entre musique et littérature*, Bern 2003; Irmgard Scheitler, „Harsdörffer und die Musik“, in: Stefan Keppler-Tasaki und Ursula Kocher (Hgg.), *Georg Philipp Harsdörffers Universalität: Beiträge zu einem uomo universale des Barock*, Berlin, New York 2011, S. 213–236.

62 FZG IV (wie Anm. 40), S. 44.

63 Zu den zahlreichen Irritationen, die den häufig einsinnigen Deutungen in der Forschung den Boden entziehen, siehe Schütze (wie Anm. 58).

64 Auf den Cervantes-Prätexst und seine Relevanz für die Deutung geht nur Schütze (wie Anm. 58) ein.

65 Nicolò Negri, *L'anima felice. Favola boscareccia e spirituale*, Vinegia: de Vecchi, 1609. Die deutsche Prosa-Übersetzung stammt nicht von Harsdörffer: *Ein gar Schön Geistliches Waldgedichte: Die Glückselige Seele, Ausz Zibrllichem Welsch in gemeines Deutsch gebracht*. Breslau:

die nicht als Oper, sondern als Sprechtext verfasst wurde. Zum „Freudenspiel“ wird der Text erst bei Harsdörffer. *Seelewig*⁶⁶ wird von der Forschung häufig dem Schäferdrama zugewiesen oder als Hirtenspiel mit Freudentheaterelementen charakterisiert, obgleich doch Harsdörffer, wie wir gesehen haben, das Freudentheater vom Hirten- und Schäferspiel klar abgrenzt. Offenbar sollen hier sehr verschiedene Elemente des weltlichen und geistlichen Singspiels, Schäferspiels und Hirtenspiels zu einem ganz neuen Hybrid kombiniert werden, das zudem Oper und Sprechtheater amalgamiert.

Die Vorlagen werden dabei nicht, wie Schütze in seinem grundlegenden Aufsatz⁶⁷ meint, zerstört, denn darauf kommt es gar nicht an, sondern konsequent als Material zu einer Neuschöpfung begriffen, „in Erachtung, daß ich niemals dergleichen gesehen oder gelesen, und daher glauben will, es sey fast unsere Sprache nicht fähig, ein Wald=Trauer= oder Freuden=Gedicht [...] in gebundener Rede vorzustellen“⁶⁸.

Es ist daher nur konsequent, wenn Harsdörffer die Kombinatorik selbst zum metapoetologischen Thema seiner anderen Freudentheatererwähnt und das Spiel mit Worten und Figuren zum Gleichnis der Welt erhoben wird. So im der als „Zugabe“ zum 3. Teil seiner Frauenzimmer Gesprächspiele (Nürnberg 1644–57) aufgenommenen *„Melisa, Oder Der Gleichnis Freudentheater“* (Abb. 9) verfasst durch den Spielenden“, in welchem Melisa, die ‚Wohlredeneit‘ von Personifikationen der europäischen Sprachen umworben wird.

David Müller, 1637; Vgl. dazu: Mara R. Wade, „Seelewig. The earliest extant german opera and its antecedent“, in: *Daphnis* 14 (1985), S. 559–578; Christiane Caemmerer, „Das Geistliche Waldgedicht: Die Glückseelige Seele von 1637 und seine Quelle“, in: *Daphnis* 16 (1987), S. 665–678.

66 Peter Keller, *Die Oper Seelewig von Sigmund Theophil Staden und Georg Philipp Harsdörffer*, Bern 1977; Judith P. Aikin, „Narcissus and Echo. A Mythological Subtext in Harsdörffer's Operatic Allegory ‚Seelewig‘ (1644)“, in: *Music & Letters* 72 (1991), S. 359–371; Nicola Kaminski, „ut pictura poesis: Arbeit am Topos in Georg Philipp Harsdörffers ‚Seelewig‘“, in: Mirosława Czarnecka, Thomas Borgstedt, Thomasz Jablecki (Hgg.), *Frühneuzeitliche Stereotype: Zur Produktivität und Restriktivität sozialer Vorstellungsmuster. V. Jahrestagung der Internationalen Andreas Gryphius Gesellschaft Wroclaw 8. bis 11. Oktober 2008*, Bern 2010, S. 367–397.

67 Schütze (wie Anm. 58).

68 FZG IV (wie Anm. 40), S. 29.

69 FZG III (wie Anm. 40), S. 351–431.

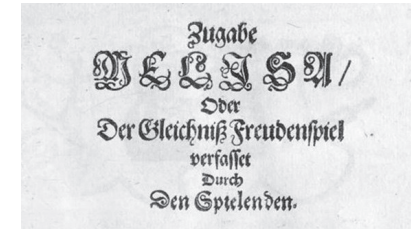


Abb. 9. Melisa (FZG III, S. 351 ff.)

Die wichtigsten Vorlagen sind Lope de Vegas *Escolastica Zelosa* und Guez de Balzac's *Comédie des Comédies* worüber Harsdörffer selbst informiert und das Freudentheater als Spiel mit Prätexten ausweist:

Die seltene und seltsame Einfälle/ samt etlichen Erfindungen sind von fremden Scribenten entlehnet. Die erste Handlung ist fast aus des Balzac's Sendschreiben (so in seinem Büchlein *La Comédie des Comédies* genannt), das andere ist aus deß *Lope de Vega Escolastica Zelosa*; auß deß *Cocodrillo Angelica*, auß *Aretino*, *Cieco d'Hadria*, *Fastidito*, *Capponi* &c. und etlich andern / theils auch auß eigenen Gutdunken bey und angebracht worden: dan man eben deßwegen viel und unterschiedliche Bücher liest / sich derselben nach Gelegenheit zu bedienen⁷⁰

Im 5. Teil wird, nachdem innerhalb der Gesprächspiele die Dichtkunst und die Sprachkunst verhandelt worden waren, dann die „Die Vernunftkunst“ (Abb. 10) ebenfalls wieder als metapoetisches ‚Freudentheater‘ inszeniert.

Die Hauptfigur Reymund erklärt, er habe ein „englisches Freudentheater“⁷¹ mit dem Titel *Der Sophist* mit Hilfe eines Freundes übersetzt. Vorlage war Richard Zouchs (1590–1661) akademische Komödie *The Sophister*, die 1639 in London erschienen und von Harsdörffer bereits 1647 in einer lateinischen Übersetzung herausgebracht worden war. Im Unterschied zur lateinischen Fassung, die eine akademische Leserschaft in ihren Mußestunden unterhalten und belehren sollte, ist die *Vernunftkunst* mit Emblemen und Kupfern illustriert. Vor allem aber ist dieses Freudentheater wieder Teil eines allgemeineren Gesprächspiels und dadurch mit vielen weiteren Kommentaren und Erläuterungen durch die teilnehmenden Protagonisten ausgestattet. Das Freudentheater zielt zwar unter dem emblematischen Motto „witzig und spitzig“ offensichtlich wieder auf ein gebildetes Publi-

70 FZG III (wie Anm. 40), S. 363.

71 FZG V (wie Anm. 40), S. 85–280, hier: S. 88.

kum, doch der Adressatenkreis beschränkt sich nun nicht mehr auf lateinkundige Universitätsgelehrte, sondern bezieht all jene ein, die ihren Spaß am Spiel mit logischen Schlussformen haben. Harsdörffer lässt wie bei Zouch die Personifikationen der logischen Dialektik (*Inventio, Fallacia, Ambiguitas* ...) auftreten, doch verdoppelt er die Figuren, da er zugleich ihnen noch sinnbildhafte deutsche Namen (*Fallacia* z. B. heisst sprechend Trügewicht, *Intellectus* ‚Sinnewalt‘ etc.) verleiht. Da diese Rollen dann wieder von den Teilnehmern des Gesprächspiels gespielt werden, fungieren sie also wie deren ‚Avatare‘.

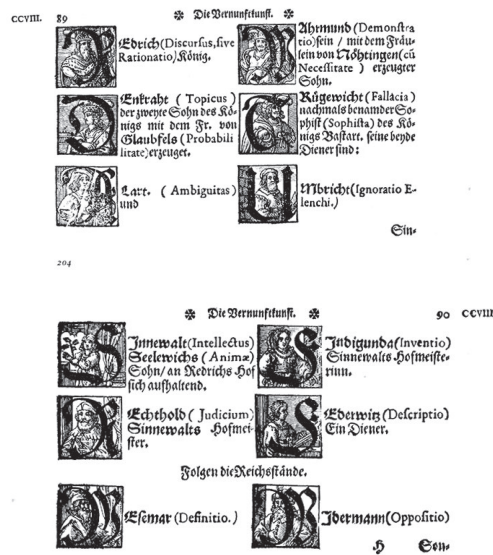


Abb. 10. und 11. Personenverzeichnis:
Die Vernunftkunst, FZG V., S. 89 f.

Der Ort des Freudenspiels ist wie bei Zouch passenderweise in Oxford. Discourse träumt davon, mit Gänsefedern zu fliegen, ist aber zu Beginn von seinem Kind Fallacy vergiftet worden und leidet seither an Wahnvorstellungen. Es entspinnt sich eine wahre Spiegelfechterei rhetorischer und argumentativer Figuren, die nun

nach ausführlicherer Erläuterungen bedarf. Entsprechend werden die Aufgaben auf alle Mitspieler verteilt, Julia soll das Wichtigste des Inhalts wiederholen, Angelika seltene Wörter beobachten, Degenwert Korrigier- und Erinnerungswürdiges beisteuern, Cassandra Assoziationen zur Deutung liefern... Harsdörffer ist sich wiederum der Originalität sowohl seiner Vorlage als auch seiner eigenen janusköpfigen Schöpfung bewusst, wenn er bekennt, er könne

mit Wahrheit sagen/ daß ich viel hundert/ ja tausent Freudenspiele in allerley Sprachen gelesen/ dergleichen aber ist mir noch nie zu Handen kommen/ das so witzig erfunden/ und so spitzig alle Wort gesetzt, daß man wol sagen möchte/ der Verfasser habe sie mit einem Cirkel geschrieben/ dessen Knopf beydersets Augen gehabt: Dieses bedeutet die kunstsinnige Erfindung; jenes die abgemessene Wort⁷².

Mit *Die Redkunst. Ein Freudenspiel* wird schließlich im 5. Teil der Frauenzimmer Gesprächspiele eine freie Bearbeitung von Lope de Vegas *La fuerza lastimosa* („Der bekläglich Zwang“⁷³) und Francisco de Quevedos Traktat *Libro de todas las cosas y otras muchas más*⁷⁴ abgedruckt. („Diese Künste sind aus des Quevedo Buch de todas las cosas del mundo y aun mas [sic!] übersetzt“⁷⁵). Hier nun streiten die Personifikationen rhetorischer Figuren miteinander um die Gleichniskunst, also über sich selbst und ihr Spiel, das sie zugleich inszenieren und interpretieren. Worzu dienet aber dieses alles? fragt zu Beginn Angelica, und Reymund antwortet: „Zu mehrerem Verstand des gantzen Spiels, dann solche, und noch viele andere denselben zugehörige Stücke in dem Freudenspiel ausgebildet werden müssen.“⁷⁶ – es ist also Muster und Anleitung zugleich für die Erfindung von Freudenspielen. Doch wie genau ist diese Verfahrensweise zu bestimmen? Blicken wir hierfür auf zwei aufschlussgebende Titelpuffer Harsdörffers: Das Frontispiz zum Sprichwortspiel wird aus Büchern, jenes zum Gleichnisspiel *Melisa* aus Schachspielen zusammengesetzt, es sind Metaspiele, von einem Spielenden für gleichnisliebende Leser wie Spieler verfasst und mit einem spielständigen Titelbild versehen. Das das Titelpuffer erklärende Gedicht verspricht dem Leser, die Schrift böte ihm „ein Mummenschanz, gar wunderlich verhüllt: / Ja, nie kein Freudenspiel so seltsam hat gespielt / als diese Gleichnissen, dir vielleicht unbekant.“⁷⁶ Geistreiche ingeniose Kombinatorik⁷⁷ und Montage bei höchst kunstfertiger Ausfertigung.

72 FZG V (wie Anm. 40), S. 87 [CCVIII].

73 Online abrufbar unter: <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/libro-de-todas-las-cosas-y-otras-muchas-mas--o/html/ff59364-82b1-11df-ac77-002185cc6064.html>.

74 FZG V (wie Anm. 40), S. 359.

75 FZG V (wie Anm. 40), S. 328 [CCXV].

76 FZG III (wie Anm. 40), S. 374.

77 Zur Kombinatorik bei Harsdörffer siehe: Peter-André Alt, „Literarische Imagination als

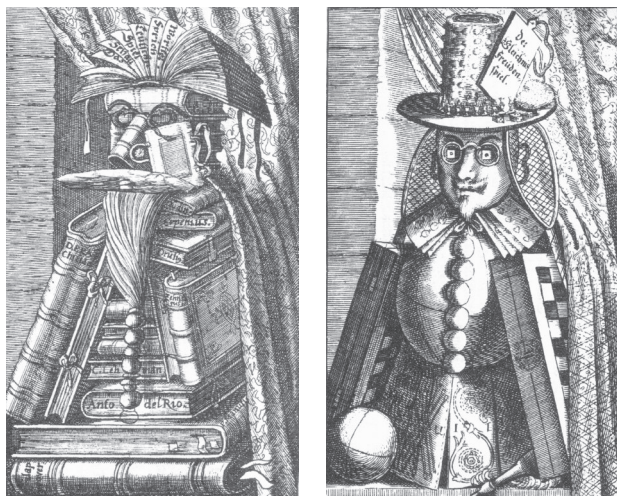


Abb. 12. Frontispiz zu „Das Schauspiel teutscher Sprichwörter. Aus dem Französischen mit zulässiger Freyheit übersetzt Durch Den Spielenden.“ (FZG II, S. 311) und Abb. 13. Frontispiz zu *Melissa: Ein Freudenspiel*. (FZG III, S. 351)

Das Frontispiz demonstriert es für alle sichtbar gleich zu Beginn: Es ist das *Arcimboldo-Prinzip*⁷⁸ das Harsdörffers Freudenspiele als ihr poetisches Kalkül regiert! Es verwandelt Worte, Erzählungen und Beschreibungen in lebendige Bilder oder gar wie beim Freudenspiel in lebendige Szenen. Harsdörffers *Vespasian* enthüllt es im Gespräch über die „Deutkunst“ als das rhetorische Verfahren der Hypotypose, des vor-Augen-Stellens: „Die Poeterey ist im Werke nicht anders als das Wortgemähl, welches alle Umstände und Geberden auf das artlichste ausdrucket, und gleichsam gegenwärtig vor Augen stellen.“⁷⁹

Spiel. Zum Verhältnis von Bildpoetik, Fiktion und Epistemologie bei Harsdörffer“, in: Kepler-Tasaki u. Kocher (Hgg.): *Georg Philipp Harsdörffers Universalität* (wie Anm. 52), S. 23–38.
 78 Zu Harsdörffers Arcimboldo-Rezeption siehe: Christoph E. Schweitzer, „Harsdörffer, Quevedo, Espinosa und Arcimboldo“, in: John Roger Paas (Hg.), *„Der Franken Rom“*. *Nürnberg: Blütezeit in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1995, S. 213–223. Zu Arcimboldos Wirkung auf die Literatur siehe: Gustav René Hocke, *Manierismus in der Literatur. Sprach-Alchemie und esoterische Kombinationskunst*, Reinbek 1959.
 79 FZG IV (wie Anm. 40), S. 272 f. Vgl. dazu: Elmar Locher, „Hypotypose und memoria in der



Abb. 14. Giuseppe Arcimboldo: *Der Bibliothekar*, Stockholm, Schloss Skokloster (public domain)

Auch auf Harsdörffer trifft zu, was Roland Barthes Arcimboldo bescheinigte: Seine „Phantasie ist zutiefst poetisch: sie erschafft die Zeichen nicht, sie kombiniert sie, vertauscht sie, leitet sie fehl – genau das tut der Spracharbeiter.“⁸⁰ Harsdörffers Poetik ist die der unermüdlichen Spracharbeit. Die Leser wiederum sollen nicht nur lesen, sondern erraten, finden, begreifen – also mitspielen und weiterdichten. Während jedoch bei Arcimboldo irgendwelche Bücher den Bibliothekar bilden, kann man bei Harsdörffer deren Titel lesen. Sein Material ist kenntlich, und erst wenn man die Quellen kennt, wird erkennbar, wie geistreich und

Ästhetik Harsdörffers“, in: Jörg Jochen Berns und Wolfgang Neuber (Hgg.), *Seelenmaschinen: Gattungstraditionen, Funktionen und Leistungsgrenzen der Mnemotechniken vom späten Mittelalter bis zum Beginn der Moderne*. Wien, Köln und Weimar 2000, S. 67–88, hier S. 75.
 80 Roland Barthes, „Arcimboldo oder Rhétoriqueur und Magier“, in: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, S. 136–154, hier S. 137.

sinnstiftend hier der Spielwitz sie zu einem originellen Kompositum verbindet. Harsdörffers Freudenspiele speisen sich ostentativ aus französischen, spanischen, italienischen und englischen Quellen; sie sind Teil-Übersetzungen und Adaptationen, zugleich aber auch Neu-Schöpfungen, die Anspruch auf Eigenständigkeit und Originalität im Vergleich mit den europäischen Vorlagen erheben.

Niemand käme auf die Idee, Arcimboldos vieldeutige Bilderrätsel als Kunst gering zu schätzen, nur weil er mit vertrauten Formen spielt, sie neu zusammensetzt und dabei substituiert. Harsdörffer, der Spielende, imitiert nicht seine Vorbilder, sondern er setzt Spiele auf spielerische Weise zu einer ganz neuen Art von Schau-Spiel zusammen, zu einem hybriden Meta-Spiel, das seinen kombinatorischen Spielcharakter ausstellt – seine Freudenspiele sind zudem Metaspiele, da sie Spiele in Spielen und über Spiele sind, und dabei gleichnishaft die Spiele der Natur weiterspielen. Nur vordergründig folgen sie der Maxime, das Zusammenspiel von Musik, Sprache und Bildkünste intermedial komponiert und fordern die synästhetische Kunsterfahrung. Vor allem aber zelebrieren sie die Lust an der Verwandlung und sind so genuin theatralisch.

Kein Freudenspiel ist selbständig, alle sind auf der Grundlage fremder Vorlagen entstanden, doch sind sie deswegen keineswegs epigonal. Das Vorurteil, die deutsche ‚Barock‘-Komödie sei erstens durch den Zwang normierender Regelpoetiken und zweitens durch ihre Abhängigkeit von ausländischen Vorbildern wenig originell, sollte man endlich verabschieden. Das Gegenteil ist wahr und der Zwang kommt erst mit der die Barockzeit schmähenden Poetik der Aufklärung in die Welt. Schaut man auf die poetische Praxis des 17. Jahrhunderts, so scheren sich die Autoren weder um Regeln noch um getreue Adaption, sie folgen keiner normativen, sondern einer spekulativen Gattungspoetik, mit der sie sich selbstbewusst von den Normen und Mustern der antiken Poetik emanzipieren. Kontinuierlich ist der Eifer, mit dem hybride Formen erfunden werden. Dass ein solcher Wildwuchs vorherrscht, ist kein Zeichen von beständiger Regelverletzung und ästhetischer Inferiorität, zumal es ja keine verbindlichen Regeln gab, sondern zeugt von einer Lust zum spielerischen Experiment mit den Künsten, dessen Lizenz erst mit von den Tugendwächern der Aufklärung wieder einkassiert wird. Die Entwicklung der Komödie als Gattung wurde im deutschsprachigen Raum maßgeblich von Werken befeuert, die von den durch sie ausgelösten Transformationsprozessen verzehrt wurden. Man muss sie der Vergessenheit entreissen.